

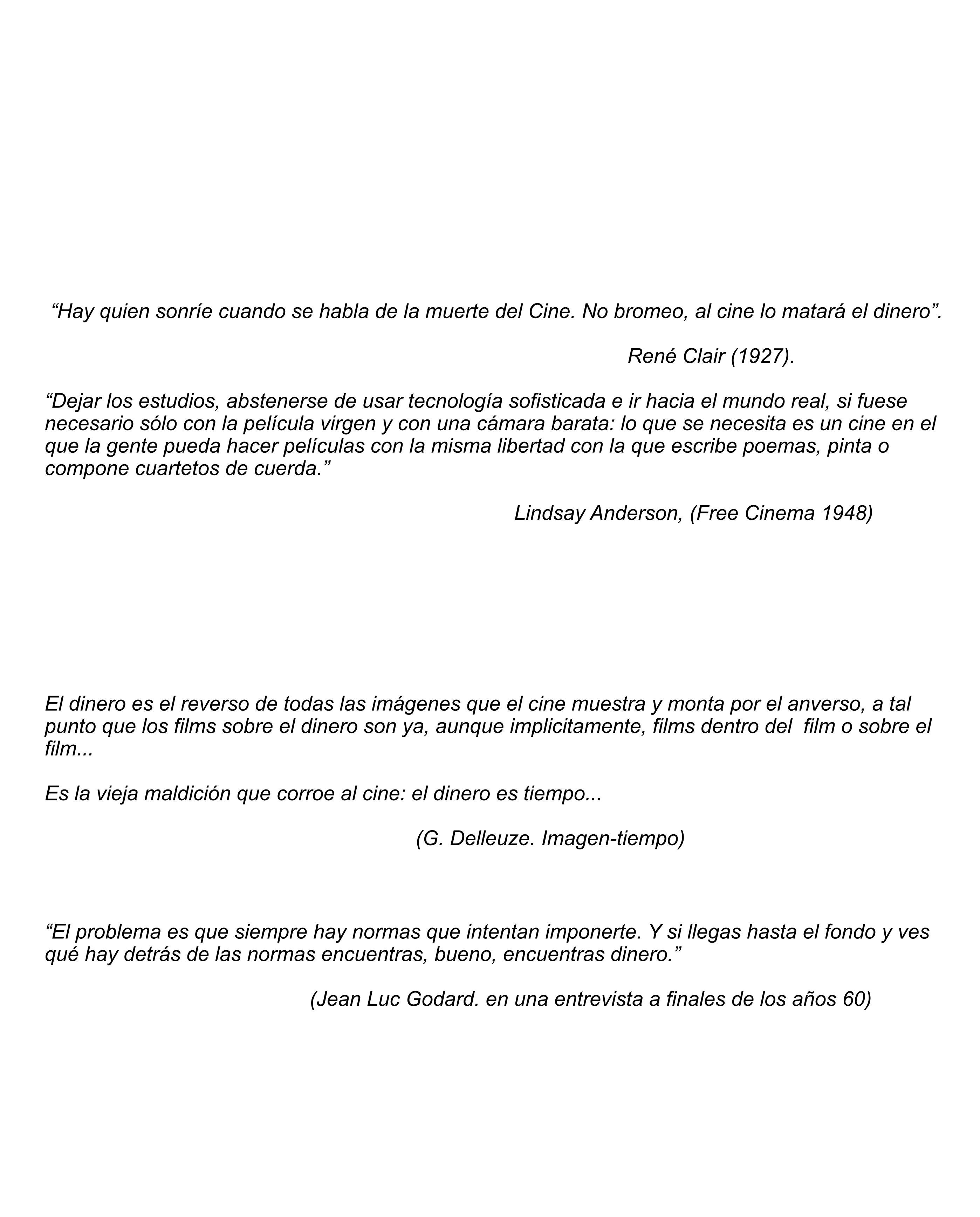

# MANIFIESTO DEL CINE sin AUTOR

## Realismo Social Extremo en el siglo XXI

**( VERSION 1.0)**

(para imprimir)

Gerardo Tudurí



*“Hay quien sonríe cuando se habla de la muerte del Cine. No bromeo, al cine lo matará el dinero”.*

*René Clair (1927).*

*“Dejar los estudios, abstenerse de usar tecnología sofisticada e ir hacia el mundo real, si fuese necesario sólo con la película virgen y con una cámara barata: lo que se necesita es un cine en el que la gente pueda hacer películas con la misma libertad con la que escribe poemas, pinta o compone cuartetos de cuerda.”*

*Lindsay Anderson, (Free Cinema 1948)*

*El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implicitamente, films dentro del film o sobre el film...*

*Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo...*

*(G. Delleuze. Imagen-tiempo)*

*“El problema es que siempre hay normas que intentan imponerte. Y si llegas hasta el fondo y ves qué hay detrás de las normas encuentras, bueno, encuentras dinero.”*

*(Jean Luc Godard. en una entrevista a finales de los años 60)*

# Indice

# 1. PRÓLOGO

Este texto surgió como una clarificación previa, un ejercicio de honestidad antes de emprender la práctica cinematográfica. Un intento de aclarar lo que queríamos hacer cuando hablabamos de hacer cine con y desde la realidad .

Luego de dos años de estudio y escritura, pusimos en marcha las primeras experiencias en Madrid y hemos ido creando este primer cuerpo teórico que ayuda a reformular la practica cinematográfica buscando otro tipo de realismo más extremo.

Cuando César pensó en publicar parte de este manifiesto, juntamos apresuradamente los apuntes del último período de trabajo 2007-2008 y en el plazo un poco loco de dos semanas, sistematizamos las ideas para generar este texto.

Esto no es más que una pequeña maquinaria teórica orientada a la práctica del cine con la realidad, un texto en permanente construcción que hemos apodado versión 1.0, parodiando al lenguaje informático que está en contínuo estado de prueba y mejora.

El Manifiesto, también tiene una serie de reflexiones sobre la Historia del Cine a la luz de las ideas del Cine sin Autor. Para esta publicación la hemos quitado por la extensión que suponían pero es seguro que acompañarán dentro de un tiempo alguna otra edición más completa de esta obra.

Sólo buscamos abrir horizontes nuevos con prácticas y preguntas nuevas.

Sólo estamos planteando un posible camino para hacer cine desde los residuos que va dejando el capitalismo con plena intención de devolverlos a la conciencia audiovisual de nuestro mundo.

Nuestro empeño no está en las ideas porque nuestra materia cinematográfica es la realidad, no los conceptos.

Si alguien cree que puede hacerlo mejor que nosotros, ¡hacedlo!... seguro que le seguiremos con atención crítica.

## 2. EL DERECHO A LA CREACIÓN DE LA PROPIA IMÁGEN.

Toda persona y todo colectivo humano tiene derecho a la libre producción y a la libre gestión, circulación y exhibición de la propia imagen cinematográfica.

Toda persona tiene derecho a existir como imagen fílmica en el universo de las representaciones cinematográficas y audiovisuales que se producen, circulan y se exhiben en el mundo.

La imagen cinematográfica ha sido durante gran parte del siglo pasado la representación audiovisual más fuerte, compleja e influyente que ha creado el ser humano. Ha aparecido como resultado de una confluencia de poderes y fuerzas económicas, técnicas, estéticas, políticas, culturales, ideológicas, etc, que son las mismas que determinan la vida cotidiana de las personas, colectivos y sociedades.

Creemos que si alguien puede producir y exhibir libremente su imagen fílmica está pudiendo incidir sobre todas esas fuerzas y poderes que determinan su vida cotidiana.

Toda persona tiene derecho a una cinealfabetización en los sistemas de educación oficial, que implique la realización de películas acordes a su edad y como medio de aprendizaje crítico del universo audiovisual en el que su vida habrá de desarrollarse.

CsA

## 3. CINE sin AUTOR en formato DOGMA (para una lectura rápida).

1) Definimos Cine como un Sistema Fílmico: una serie prácticas de producción, distribución, circulación, exhibición y conservación de películas a partir de un conjunto de materiales y materias al que llamamos Capital Fílmico.

2) El Cine sin Autor es un proceso socio-cinematográfico donde se busca que la Representación se vea modificada por la persona o el colectivo humano que genera un film y la persona o el colectivo humano se vea modificado por la construcción de la representación fílmica que este elige producir. Elegimos conscientemente personas, grupos y colectivos ajenos a la producción de imágenes mediáticas y cinematográficas.

3) El CsA se vale de cualquier forma estética para su construcción.

4) El CsA es una socio-ficción-real para producir con y desde personas o colectivos ajenos a la producción fílmica dominante y posibilitarles sus propias imágenes de si mismos y de su entorno.

5) Entendemos por Dispositivo-Autor a la persona o grupo propietario del capital fílmico. Al que tiene el control de las decisiones sobre todo el proceso.

6) En el Cine sin Autor la Autoría es el poder de decidir sobre la producción de las propias creaciones fílmicas, la propia estética y la propia gestión de la obra y sus beneficios, de la índole que estos sean. La Autoría del CsA es un poder fundamentalmente colectivo en manos de personas comunes.

7) La concepción y función clásica del Dispositivo-Autor es sustituída por la función y concepción del NO-Autor o el SinAutor.

Dividimos a los participantes de una película de CsA en dos:

**Dispositivo-Autor:** cineastas y realizadoras y realizadores en general que trabajan en calidad de testigos fílmicos.

**Las Personas del Film:** las personas que no están vinculadas a la producción audiovisual y que se harán cocreadores, protagonistas y gestores de la obra.

## Reglas para el Dispositivo-Autor

1) Como profesionales del cine no dirigirán nada y practicarán la Sinautoría como método de realización.

2) La caligrafía estética y narrativa y los intereses temáticos del Dispositivo-Autor deben ir desapareciendo hacia el final del proceso en la misma proporción en que aparezcan las de las personas del film. La función de los profesionales del cine es la de ser testigos activos al servicio de las ideas e intereses de las personas del film.

3)Se suprimen los nombres habituales de productor, director, guionista, iluminador, etc. Los y las integrantes del Dispositivo-Autor figuran como Testigos Cinematográficos en su oficio específico. Los créditos se presentan en orden alfabético sin jerarquía ni diferenciación alguna en la tipografía.

4) La película comienza sin guión. A este se llega colectivamente a partir del debate sobre los sucesivos Documentos fílmicos que el Dispositivo-Autor irá devolviendo como Montajes parciales y progresivos.. El Guión puede escribirse al final como transcripción de la película acabada y solo si se lo cree necesario como otro ejercicio de escritura.

5) Todo el proceso, desde el momento mismo en que se decide comenzar con una película de CsA, se graba en digital con los medios que estén al alcance de las Personas del Film o el que aporte el Dispositivo-Autor.

6) Un film de CsA incluye su Making OFF. Cualquier material sonoro o visual generado o recogido en el proceso de realización es potencialmente material incluíble en la película. El mensaje es su construcción. Un film es todo lo que se hace para realizarlo.

7) La estética cinematográfica de una película de CsA es un hallazgo posterior surgida del esfuerzo reflexivo de combinar distintos materiales visuales y sonoros provenientes de diferentes dispositivos de captura y producción, diferentes momentos con diferente luz, condiciones de espacio, diferentes cámaras, etc.

8) No hay exigencia ni restricción de presupuesto. Un film de CsA se hace sin dinero o con gran presupuesto. Solo que la utilización de ese dinero será debatida por las personas del film en su distribución. La Gestión del presupuesto que se obtenga o de sus beneficios es gestionada por los responsables que el colectivo decida.

9) No hay restricción de tiempo. Un film de Cine sin Autor va ligado al tiempo social de las personas del film que lo produce, a sus tiempos, acontecimientos, posibilidades y ritmos vitales. Siempre se tiende a largos procesos temporales.

10) En el Cine sin Autor no hay Personajes sino Personas cinematográficas, es decir, personas que ofrecen o crean vivencias para ser filmadas cuyas consecuencias vitales tendrán efecto en su realidad cotidiana.

11) El Cine sin Autor no utiliza técnicas teatrales ni actores profesionales salvo en un solo caso: cuando tiene que representar a personas reales que son ajenas al proceso socio-cinematográfico,

que por diversas razones se nieguen a participar en él o cuya presencia es imposible de incluir por relaciones naturales. Solo en ese caso, esas personas pueden ser reemplazadas por un actor o actriz.

Dicho actor o actriz estarán al servicio de las Personas del Film que serán quienes propongan las características que debe reunir e interpretar el personaje según su percepción.

## Reglas para las personas del film.

1) En una película de CsA, las Personas del Film ejercerán colectivamente funciones de producción, dirección y guionización. La película tratará de lo que estas vayan considerando oportuno de elegir según sus propias necesidades, intereses y criterios temáticos, políticos, culturales y estéticos.

2) El Dispositivo-Autor está al servicio de las ideas que el colectivo quieren representar cinematográficamente. Deben entender sus propósitos y facilitar su materialización en un film.

3) La argumentación y el debate sobre los Documentos Fílmicos serán la herramienta por excelencia para avanzar en la creación de la película. Todos y todas deberán argumentar a fondo sus críticas y sugerencias.

4) Las Personas del Film tomarán las últimas decisiones sobre cualquier aspecto del film y son las únicas y últimas responsables y administradoras de lo que ocurra con el.

## Reglas para las instituciones, productores e inversores en general.

1) El Cine sin Autor no es un asunto exclusivo de una minoría vinculada a la industria cinematográfica o audiovisual sino un proceso social de producción de imágenes fílmicas.

2) El Cine sin Autor busca que todas las fuerzas organizadas alrededor de una película que se va a realizar ( instituciones, inversores, organizaciones culturales, políticas, económicas, etc), estén en función y al servicio de las personas del film.

3) Cualquier negociación deberá debatirse y decidirse con ellas.

4) Los profesionales, productores e inversores partícipes de una producción de Cine sin Autor y las personas del film, si lo ven necesario y es posible, firmarán la documentación correspondiente que determine los términos de compromisos, derechos y obligaciones a los que cada una de las partes se comprometen en cuanto a la producción y gestión del film, responsabilidades, reparto de ganancias si las hubiera, y cualquier otro aspecto referido a la obra cinematográfica, etc.

# 4. CONCEPTOS

**Cine como “Sistema fílmico”**

Definimos Cine como un Sistema Fílmico: una serie de prácticas de producción, distribución, circulación, exhibición y conservación de películas a partir de un conjunto de materiales y materias al que llamamos Capital Fílmico.

**Capital fílmico**

El capital fílmico es el conjunto de materiales y materias humanas, sociales, técnicas, monetarias, naturales, tecnológicas, espaciales, temporales, etc, que se emplean en el Sistema Fílmico para la creación de una película.

El Cine trabaja con cosas materiales (personas, espacios físicos (fabricados o naturales), dinero y gestión financiera, máquinas específicas para la captura y procesamiento de imágenes y sonidos, tecnologías multiples) e inmateriales (tiempo, emociones, sentimientos, intenciones, intereses, ideas e ideologías, duraciones, intensidades).

**Personas del film**

Son las personas que deciden o aceptan hacer una película de CsA a partir y con su realidad social específica y que no necesariamente tienen conocimientos de producción audiovisual.

**Dispositivo-Autor :Testigos del film**

Son los y las realizadoras, cineastas, videoactivistas y cualquier persona o grupo cuya profesión u ocupación está vinculada a la producción audiovisual o cinematográfica específica.

El Dispositivo-Autor (individual o colectivo) es aquel que por diversas circunstancias llega a tener el poder de tomar las decisiones sobre el Capital y el Sistema Fílmico en sus diferentes momentos: producción, distribución, circulación, exhibición y conservación de una película y sobre sus beneficios.

El Dispositivo-Autor es el que generalmente ejerce en el cine, la propiedad retentiva y el poder de decisión sobre todos los asuntos de un film, sean estos estéticos, técnicos, financieros, políticos, ideológicos, temáticos, de gestión, etc.

El Dispositivo-Autor varía según pasa el tiempo de vida de un film ya que varían las personas que ejercen la propiedad sobre su forma y tiempo de existir.

**Película**

Representación fílmica circulante.

Las películas son solo la obra resultante y circulante del proceso de un sistema fílmico. La representación-síntesis, las secuencias de imágenes y sonidos que da testimonio de lo ocurrido y que se decide hacer circular y exponer  a otras personas..

**Duración de una película.**

Una película tiene tres duraciones:

Duración 1: el tiempo social de producción

Duración 2: el tiempo que dura la exposición de la película final ante el espectador.

Duración 3: el tiempo de la deriva social que la película tiene. Su camino y destino social.

**Historia del cine.**

La historia del Cine la entendemos como la historia de sus **diferentes sistemas fílmicos de producción** desarrollados desde su nacimiento.

**El término Cine sin Autor**

El nombre de CsA define un proceso de creación cinematográfica alternativo a lo que se denomina **Cine de Autor**.

El **Cine de Autor** como teoría tuvo su origen en los años 50 cuando en la revista “Cahiers du Cinéma” los críticos y cineastas que allí escribían reclamaron en líneas generales una categoría de clasificación, poco conceptualizada hasta el momento que sirvió de criterio de valoración cinematográfica a la obra de un director.

Bajo lo que se llamó **“la política de los autores”**, se plantearon fundamentalmente dos criterios: caligrafía cinematográfica y recurrencia temática. Ciertas técnicas identificables y cierto universo estable y reconocible.

Serge Daney escribía al principio de los años 70 cuando “las olas del joven cine rompían casi en el mundo entero. Comienza una “política de los ôteurs”, que quita ilusiones en relación con el cine y con sus poderes.

La aclaración al pié de página de la edición sobre sus textos “Cine del presente” aclara que es un juego de palabras entre “auteurs” (autores) y “oteurs” (**los que quitan**).

Cuando pensamos en el nacimiento del cine moderno, por decir una fecha, a partir, por ejemplo del neorrealismo, lo entendemos como momentos de debilitamiento al cine de calidad y a la  “política de los grandes estudios” , de su exclusividad y privilegios para hacer cine.

No era que antes no hubieran autores. Siempre se habló del cine de determinados directores destacados por sus aportes y su obra en general.

Aunque un movimiento como  la Nouvelle Vague durara una escasa década, dejó una huella profunda en la cinematografía mundial y en medio de su estela, una nueva categoría que se prolonga hasta nuestros días como identificación de un tipo de cine: el cine de autor.

Este no deja de ser una valoración confusa en sus límites, ya que a lo largo de las últimas décadas, las prácticas capitalistas lo han convertido en una marca que funciona como escaparate de inversión, una modalidad, que al tiempo que ofrece ciertas constantes técnicas, estéticas y temáticas, se nos presenta como un estruendoso aparato comercial basado en la rentabilidad de su taquilla.

Otro acto de debilitación de los medios y modos de producción cinematográfico lo estamos presenciando, hoy, en la adquisición masiva de dispositivos de registro y edición audiovisual.

Con la denominación de Cine sin Autor, hablamos, entonces, de procesos sinautorales que están ocurriendo y de una necesaria reformulación del modo de hacerlo, en las afueras del cine industrializado y comercial pero también, en las afueras de la realización del cine de autor.

El Cine sin Autor también hace alusión, no solo a un proceso de desaparición del Dispositivo-Autor como propietario del medio y modo de crear y hacer circular una obra concreta, sino, también, a la necesaria desaparición de su autoría como hecho predominantemente en manos de hombres. La producción de cine, pasado ya los cien años de su invención, sigue siendo una producción mayoritariamente de autores "masculinos y blancos" que gozan de ese privilegio, casi en exclusividad.

"Sin Autor" es, en ese sentido, una propuesta para la posiblitación de una autoría que debe, en su conjunto y necesariamente desmasculinizarse, despatriarcalizarse.

## Autoría y Sinautoría

**Autoría** es el ejercicio y las prácticas que un Dispositivo-Autor realiza sobre el capital fílmico.

Este, al crear una obra, no solo beneficia a un conjunto social con su creación, sino que también puede entorpecer sus procesos sociales.

El Dispositivo-Autor permite:

- Más rapidez en la creación de discursos ya que no supone esperas ni acuerdos largamente participados o colectivos.

- La evidenciación y clarificación de ideas y mecanismos de vida con las que el colectivo puede identificarse para reaccionar o adquirir conciencia crítica sobre asuntos y circunstancias en las que vive inmerso.

- La aceleración de procesos imaginativos al ofrecer, en obra, sus propias imaginaciones y ficciones que el resto de la sociedad puede incorporar y debatir.

Pero también podemos detectar, en su desempeño, prácticas de entorpecimiento de los procesos colectivos:

- Apropiación, retención y detención de la posibilidad de producción colectiva de representación haciendo creer que la identificación y aceptación de su discurso autoral es reflejo de una creación colectiva cuando, en realidad, no lo es.

- Fijación e inscripción de ideas individuales en una realidad colectiva ajena al momento de la producción cinematográfica.

- Sometimiento y reducción de los procesos colectivos al ámbito de su subjetividad autoral a la hora de transformar el Capital Fílmico en representación (film).

- Obtención de beneficios privados mayores a costa de un trabajo en que ha habido una participación colectiva.

- Apropiación de la rentabilidad de los procesos socio-cinematográficos que podría originar la obra y, muchas veces, reducción de sus efectos al terreno del negocio o el beneficio profesional propio.

**Sinautoría**

Vivimos atravesados por flujos, corrientes, circulaciones de todo tipo de materias y materiales (afectivos, químicos, líquidos, mentales, ideológicos, sentimentales, orgánicos, relacionales, eléctricos, licuosos, armamentísticos, intelectuales, etc.)

El CsA trabaja sobre los "flujos sinautorales" y específicamente, con flujos cinesinautorales en procesos fílmicos con y desde personas no ficcionales.

Con flujo sinautoral nos referimos a todo proceso social-creativo donde se produce una diseminación y circulación positiva de la propiedad de los medios, modos y saberes que posibilitan la realización de un hecho u obra artística o intelectual.

**Definimos Sinautoría** como el ejercicio de prácticas de colectivización de los procesos de un Dispositivo-Autor sobre los procesos sociales y como facilitación de la identificación, evidenciación, circulación y desarrollo de flujos sinautorales:

- Circulación y colectivización del capital fílmico que en principio posee.

- Devolución del poder de generar representación al sujeto colectivo a representar.

- Desarrollo de la conciencia crítica grupal por medios cinematográficos.

- Desubjetivización de lo individual por inmersión en lo colectivo para dejar aflorar su discurso.

- Colectivización de los beneficios del proceso del Sistema Fílmico.

**No-Autor o SinAutor.**

El Dispositivo-Autor que practica la Sinautoría.

**Realismo cinematográfico**

Definimos realismo cinematográfico como el proceso por el cual personas ajenas a la producción audiovisual se apropian del Capital Fílmico y participan, decidiendo, en todas las fases de producción del Cine como Sistema Fílmico y de sus beneficios.

Según la práctica del CsA, solo hay realismo cinematográfico cuando esas personas se convierten en directores, guionistas y gestores de la propia representación que generan en igual colaboración con los realizadores y cuando han intervenido decisivamente la representación y su gestión.

La Realización Cinematográfica es un oficio, una práctica compleja. No planteamos que una persona ajena a la profesión se convierta de pronto de director o productor o guionista por simple designación y antojo.

El CsA plantea una ruptura sobre la propiedad del capital fílmico y sobre el ejercicio del sistema fílmico. Busca abrir caminos de coparticipación y coautoría, hacia la transmisión horizontal de saberes, vivencias y prácticas..

Ubicamos el grado de Realismo no en lo que la representación refleja o en la similitud que expone con una situación social determinada sino, sobre todo, en el afuera de la representación, en el modo de producción y gestión del Cine como sistema fílmico.

Decimos que una película de CsA es realista cuando el sujeto social de un film lo dota de realidad, lo interviene, lo okupa habiendo adquirido la posibilidad de decidir sobre todos sus momentos de creación..

Denominamos Viejo Realismo de Autor a aquel que pone todo su énfasis de revelación y transformación de la realidad, en la representación, en la película final y obvia el resto del sistema fílmico.

## 5. CsA. AFIRMACIONES Y SUSTITUCIONES

**AFIRMACIÓN 1. "El Cine" no existe**

Decimos esta frase solo con la intención de vaciar de significado al Cine en su acepciones habituales y una vez más como un ejercicio de trabajo.

Proponemos, entonces, algunas sustituciones conceptuales para poder resignificar los sentidos del Cine:

**Sustitución 1**- Aante el Cine como sinónimo de conjunto de películas realizadas a lo largo de su historia

proponemos

el Cine como conjunto Sistemas Fílmicos desarrollados a lo largo de su historia.

¿Quién financia una película, por qué, qué intereses la posibilitaron, qué efectos tuvo, cuál fue su duración social, cómo variaron sus derechos de propiedad, uso y distribución, el itinerario de exhibición, los tipos de espectadores que fue encontrando, cuándo murió socialmente y nunca se volvió a ver, quién la conserva, cómo derivaron los derechos de exhibición, de qué legislaciones se ha beneficiado o cual la ha perjudicado etc.?

Así deberíamos hablar y analizar, por ejemplo; el Sistema MGM (Metro Goldyn Meyer) en tal época y para tales directores; el sistema Godard según en qué momento; el sistema Griffith;el sistema Vertov; el sistema Pedro Costa; el sistema Spealberg, etc, y cada uno de ellos ubicados según sus variaciones en diferentes épocas y situaciones.

**Sustitución 2** - Ante el cine como una película determinada y acabada

proponemos

el film como sistema que puede incluír parte de su making off, de las negociaciones que se hicieron para concebirla, de su proceso de realización y exhibición. Un film siempre inacabado que podría seguir haciéndose si agregaramos al film, el rodaje de alguna de sus exhibiciones, de su deriva social, etc.

**Sustitución 3** – Ante el cine como la forma convencional y dominante de hacer, distribuir, exhibir y gestionar películas

proponemos

el sistema de producción del CsA que desarrollamos aquí.

**Sustitución 4** – Ante el cine como canon cinematográfico de un tipo dominante, establecido por los poderes y las críticas de los grandes centros empresariales de la producción audiovisual (modo Hollywood, por ejemplo que, apoyado por un Gobierno como el de EEUU, impone leyes de mercado cultural que buscan barrer con todo tipo de cinematografías que no tengan que ver con su canon ideológico-estético y con sus procedimientos de gestión como negocio de entretenimiento),

proponemos

la realidad cinematografiada actualemtne por las cámaras anónimas que van construyendo secuencias fílmicas y, relatos inabarcables a lo largo de todo el planeta y van conformando en muchísimos sitios, la posibilidad de desarrollar caligrafías audiovisuales y cinematográficas múltiples, específicas, locales, diversas.

y exigimos

una educación donde el trabajo con imágenes y sonidos en la realización cinematográfica y la producción de pequeños films sean un ejercicio educativo constante.

Exigimos una cinealfabetización ordenada y cualificada donde las y los estudiantes hagan filmografías con las tecnologías actuales, en todas sus etapas de estudio, al igual que desarrollan otros aprendizajes.

Creemos que no existe un cine repudiable sino por su imposición. Todos los cines son dignos de circular y verse. Ningún cine es digno de imponerse ni por ideología imperialista ni por la gestión colonizadora de los grandes flujos de dinero corporativo.

**AFIRMACIÓN 2. “El espectador” no existe.**

“El espectador” es una abstracción solo posible cuando es pensado desde oficinas de marketing y negocios, despachos de críticos, profesionales o investigadores del cine, pero que en la realidad no existe.

Lo que existe es una multitud diversa de personas y grupos de espectadores y espectadoras con gustos, características, intereses, informaciones, culturas fílmicas diferentes, heterogéneas entre sí, específicas, concretas.

**Sustitución –** Ante el Espectador como consumidor de films, o como sujeto contemplador de representaciones cinematográficas

proponemos

el espectador involucrado en procesos de autoproducción de imágenes fílmicas suyas y de su entorno que va adquiriendo sentido crítico cinematográfico por su práctica audiovisual habitual.

**AFIRMACIÓN 4. El cine ha sufrido constantes apropiaciones capitalistas.**

**Podríamos recorrer la historia del cine como una historia de apropiaciones capitalistas** de los procesos de producción y exhibición por parte del empresariado, inversores y cómplices, que han operado dentro del la industria cinematográfica, para imponer su forma dominante, como un negocio de entretenimiento cuyo único objetivo es obtener beneficios económicos creando films de entretenimiento para grandes masas de población e imponer con ellos una única visión fílmica del mundo, caricaturesca, reduccionista, simplificada y perversa, por los ordenes sociales injustos que no refleja, omite o busca no alterar.

Los medios y modos de producción determinan el tipo de Imagen que se produce. Sabemos que no existen como entidades abstractas sino como posesiones en manos de personas y grupos concretos que determinan la producción de las creaciones fílmicas que circulan en el mundo.

El invento fue, como es lógico, raptado por sus inventores, los Lumière, Edison, la Pathé, la Biograph Co, la Vitagraph, etc, para convertirlo en un negocio rentable.

Desde un principio Edison, en EEUU se hizo con el control por medio del sistema de patentes, convirtiéndose en un verdadero gangster cinematográfico.

**Definimos como rapto capitalista:** *Un flujo de dinero que encuentra flujos autoral-técnico-ideológico produciendo con ello una máquina de producción rentable que se convierten en modelos-manuales de enriquecimiento. Dogmatizaciones técnicas, estéticas, de gestión mercantil e ideológicas que contienen un solo motor de enunciación: su rentabilidad monetaria y el enriquecimiento de los propietarios del capital dinero invertido en el film.*

**Ejemplo 1:** los procesos ocurridos alrededor de la película de David Griffith: *El nacimiento de una nación.* Una película cuya inversión se estimó en 11.000 dólares, su presupuesto se disparó según algunos hasta los 110.000 dólares y su recaudación se estima en unos 40 o 50 millones de dólares. Cifra que, en proporción inversión-ganancia, dicen algunos autores, nunca fue superada por otra película. Se trata de una película con claros tintes racistas y con un modelo de narración inteligentemente reduccionista: donde un proceso complejo de construcción nacional oficia como simple paisaje para describir una historia de amor burgués, con final feliz, etc.

El inmenso éxito de esta película "tuvo la virtud de transformar la joven industria cinematográfica, en la que comenzaron a poner sus ojos los financieros de Wall Street" - dice Román Gubern en su historia del Cine-.

**Ejemplo 2:** la película *Tiburón* de Spealberg y su inusitado y fulminante enriquecimiento. Una nueva asociación de rentabilidad y formato estético-ideológico.

*"A partir de ese momento, los estudios descubrieron que una estrategia televisiva de promoción aseguraba una parte del éxito, (se gastaron 700.000 dólares en un spot de medio minuto para las horas de máxima audiencia, algo inédito en aquellos días). Tiburón cambió la industria para siempre"*, dice Peter Biskind en el libro *Moteros tranquilos, Toros salvajes* donde repasa "la generación que cambió Hollywood".

**AFIRMACIÓN 4. En el cine ha habido constantes debilitamientos de la propiedad del capital fílmico.**

**Podemos leer la historia del cine como una sucesión de gestos de debilitamiento de la propiedad tecnológica y estético-narrativa de los grupos dominantes.**

En su historia encontramos modos de producción dispares y diversos.

Largo itinerario desde Vertov, Flaherty, Grierson, Dullac pasando por los cines y cineastas rupturistas de la modernidad hasta llegar al Dogma 95, al mismo despertar ciematográfico indígena latinoamericano de las últimas dos décadas o al momento actual de explosión de los medios de producción y exhibición cada vez más masivo, que puede leerse como permanentes actos de debili-

tamiento de la propiedad tecnológica concentrada, del modo de producción industrial colonizador y la demostración por la vía de los hechos de que el cine, si quiere reconocerse como tal, debe incluir indefectiblemente todas las formas de hacerlo.

Muchos de estos autores convirtieron al cine en otro tipo de máquinas: de concientización sobre los procesos revolucionarios (algunos cineastas rusos), de acercamiento a sociedades lejanas ( el documentalismo de Flaherty) , de arma política y ensayo (Godard, Chris Marker) , de exploración de otros horizontes teatrales, emocionales, vitales (Cassavetes), de defensa, rescate y desarrollo de la propia identidad social, política y cultural (el CEFREC de Bolivia, Video en las Aldeas de Brasil), etc.

Siempre que autores y movimientos han puesto en marcha nuevos modelos de producción, han contribuido a que más personas se plantearan la posibilidad de hacer cine, encontrando en él, formas de expresión y construcción de otras cinematografías que en los modelos dominantes no encontraban.

Caminos llamados minoritarios porque no alcanzan los niveles de masificación del cine comercial pero que, paradojicamente, en su conjunto, como minorías, pueden constituir verdaderas mayorías al margen de la producción corporativa.

## 6. CsA. REALIZACIÓN

El proceso de realización del CsA fija varias fases de trabajo apropiativo - creativo - crítico. Estas fases no tienen duración predeterminada ni tienen que desarrollarse en el orden aquí expuesto, pero todas deben cumplirse de alguna manera y en algún momento de la realización de CsA. Es un esquema metodológico de partida, que deseamos sea alimentado según cada realidad.

a. Puesta en marcha del Proceso de Realización.

b. Archivo y Documentos fílmicos.

c. Ciclos de Realismo e Intervención

d. Materiales y estética impura del CsA

e. Postproducción

f. Exhibición

f. Apropiación de derechos, representación y beneficios

**a. Puesta en marcha del Proceso.**

El CsA parte de un acuerdo entre personas determinadas que aceptan o deciden iniciar un camino de autorepresentación cinematográfica.

Se comienza grabando a las propias personas en su desempeño cotidiano o en la situación en que se ha permitido poner en marcha el proyecto.

El debate sobre los aspectos del film se hace siempre sobre Documentos fílmicos: Montajes primarios sucesivos elaborados con el material que se graba.

**b. Archivo y Documentos Fílmicos**

**Archivo fílmico**

Las Personas del Film seleccionarán reflexivamente dos tipos de materiales que servirán, por su significación, para representar los temas y asuntos elegidos para la película.

*Material visual:* imágenes fotográficas o fílmicas, dibujos, pinturas, gráficos, etc.

*Material sonoro:* cualquier ruido, voces o músicas que crean apropiado para el film.

Existirá un material audiovisual que producirán de manera casi permanente el Dispositivo-Autor que se sumará a este archivo audiovisual con otra serie de materiales que la película puede ir incluyendo.

El material de las personas del film provendrá:

De su memoria: Cualquier material sonoro o visual que recuerden significativo como para formar parte del film (fotos, canciones, dibujos, grabaciones ya hechas, cualquier imágen y sonido que crean importante localizar e incluír en el film).

De su imaginación: Cualquier material sonoro o visual que crean que habría que producir porque pueda ser incluído.

**Documentos Fílmicos**

Los Documentos Fílmicos son una herramienta fundamental en la realización del Cine sin Autor.

Un Documento Fílmico es un montaje, una pieza con material bruto de las grabaciones y materiales que el Dispositivo-Autor devuelve para ser debatido y modificado por todas y todos. Tiene caracterísiticas de una pequeña y provisional obra de autor que constituyen la base de la devolución de las imágenes a las Personas del Film.

Sobre dichos Documentos Fílmicos, éstas eligirán los temas y asuntos de interés, irán haciendo sugerencias sobre lo visto, quitarán o dejarán, propondrán los siguientes temas, hechos y lugares de grabación, todo lo cual deberá ser argumentado y debatido a fondo.

Todos los debates se grabarán y montarán como Documentos Fílmicos de Guión, incluíbles dentro de la película final.

**Tensión de la Autoría y la Sinautoría en los ejercicios de devolución.**

En la elaboración de los Documentos fílmicos el Dispositivo-Autor no tiene por qué limitarse en su creatividad o imaginación. El colectivo ya pensará y debatirá por si mismo sobre la pieza expuesta.

Es una oportunidad para el Dispositivo-Autor de mostrar como elaboraría el mismo el material obtenido pero sabiendo que solo se trata de una visión particular que será desubjetivizada y deconstruida por el resto de personas.

Estos documentos son también un momento de transmisión del saber cinematográfico del Dispositivo Autor que lo elabora para ofrecer alternativas estéticas y narrativas que quedarán a la libre decisión del resto de las Personas del Film.

A medida que avance el proceso, estas irán haciendo intervenciones sobre la representación, sugerencias y directrices que irán des-autorizando, deconstruyendo la obra de autor para proponer otra, que el Dispositivo-Autor buscará plasmar en el siguiente Documento Fílmico.

Este es el momento propio del ejercicio de la Sinautoría como método de trabajo.

Las opiniones y sugerencias de las personas del film constituyen una lista de directrices temáticas y orientaciones de estructura narrativa que el Dispositivo-Autor debe anotar meticulosamente para analizar las posibilidades de materializarlas filmicamente.

En la exhibición de estos Documentos se busca:

1) Hacer emerger críticamente los principales asuntos que las Personas del Film ven necesarios y oportunos tratar en la película y

2) Generar momentos y espacios de apropiación e intervención sobre la propia Imagen y sobre las imágenes que producen.

**c. Ciclos de Realismo e Intervención**

**Ciclo documental.**

Llamamos **discurso** a la organización de sentido que se le de al material visual y sonoro en la línea de tiempo, debatido y propuesto por las Personas del Film.

Un ciclo documental es el acto de exposición del Documento Fílmico por parte del Dispositivo-Autor y de intervención creativa y apropiativa del mismo por parte de las Personas del Film para la creación del discurso. Es, también, el acto de incorporación de las sugerencias y modificaciones para el siguiente tiempo de trabajo y vida por parte del Dispositivo-Autor y hasta la elaboración de el próximo Documento fílmico.

**Ciclo Película.**

Es de suponer que luego de varios ciclos documentales que habrán supuesto procesos de vida y elaboración, se llegue a la necesidad de plantear el camino hacia la película final.

Se seguirá el mismo procedimiento pero ahora con Ciclos de Montaje para la película. Se utilizará preferentemente el contenido de los Documentos Fílmicos, ya que estos contienen el material intervenido por las Personas del Film.

El Dispositivo-Autor comenzará a exponer propuestas de discurso y narratividad sobre las que las personas del film irán pronunciándose hasta dar con una estructura y un lenguaje que les satisfaga para sus intereses estéticos, de uso, ideológicos, etc.

**Ciclos sociales de Montaje.**

En el Cine comercial cada vez es más habitual encontrar packs que contienen el cómo se rodó, entrevistas diversas, anécdotas, grabaciones de premios como agregados a un film. En el CsA interesa justamente que parte de las implicaciones de la película, tanto en su tiempo de producción como en su vida social, se incluyan como acontecimientos dentro del propio film, para que lo transformen nuevamente en otro.

Entrariamos así ya en probables ciclos sociales de montaje, donde ya no solo incluímos la realidad de las personas del film sino que integramos a otros espectadores y su realidad como material fílmico.

Por citar dos ejemplos actuales, que nos podrían aproximar a esta idea, podemos ver como Abbas Kiarostami, ha abierto líneas de fuga en este sentido cuando ha encontrado como motivo de otro film *"Yla vida continúa"*, el regreso al territorio donde había grabado una película anterior en busca de sus personajes y de lo que el tiempo había hecho con ellos tras el terremoto. Agnes Varda a vuelto a remotar la segunda parte de "*Los espigadores y la espigadoras"* a partir de los efectos sociales que tuvo su primer film y las invitaciones hechas por algunos de sus espectadores.

Si seguimos tomando el Cine como Sistema de producción que va más allá de la película-representación, encontramos muchísimos ejemplos más de las continuidades que suponen las series, sagas de películas, re-montajes, ets. a causa justamente de la lectura sobre los efectos sociales, las recaudaciones, las repercusiones que un film puede tener.

La única diferencia  es que en el CsA nos parece importante considerar todo lo que pase en el exterior de la película, antes o después, como parte incluíble de la propia representación.

**d. Materiales y estética impura del CsA**

Dado que CsA trabaja con diversidad de materiales provenientes de diferentes fuentes de captra sonora y visual, se enfrentará a diferentes calidades, texturas, estéticas, etc. para  la composición de los Documentos Fílmicos y la Película Final,  tanto en el material sonoro como en las imágenes.

Esto supone serios desafíos de Montaje y Posproducción pero que a la vez se integran como un verdadero desafío para el Dispositivo-Autor obligándolo a mayores reflexiones a la hora de generar narratividad audiovisual, ya que no partimos de una concepción previa, sino de un encuentro progresivo con la realidad y su captura que se irán desarrollando en procesos preferentemente largos de tiempo.

La estética final de un film de CsA, así como la de sus Documentos Fílmicos, pasa obligadamente por la reflexión sobre los materiales obtenidos hasta ese momento y sus posibilidades audiovisuales. Por eso cada film, tendrá, casi obligadamente una caligrafía visual y sonora diferente, en la medida en que trabajará en diferentes escenarios, con diferentes ambientes, con materiales provenientes de diversas fuentes, grabado por diferentes personas, etc.

Sobre todo, el Dispositivo-Autor, tiene siempre una ardua tarea de análisis de los materiales con el fin de descubrir, cual es la mejor ingeniería cinematográficamente para desarrollar tanto los Documentos Fílmicos como la Película Final.

**e. Posproducción.**

Cuando se llega a la Pelicula Final el discurso cinematográfico estará compuesto. El Dispositivo-Autor se encargará de los aspectos más técnicos de postproducción hasta acabar la película, ya que no habrá modificaciones de contenido o estructura y es una etapa solo dedicada a la calidad técnica.

**f. Exhibición.**

**Filmografía progresiva.**

Un film de CsA tendrá varios usos como el de cualquier película. En la medida de que no nos planteamos ninguna convención sobre el tiempo de duración y dado que el material generado puede suponer extensiones fuera de los parámetros convencionales de duración, podrá ser exhibida de diferentes maneras, o parcialmente.

De la misma manera que cada Documento Fílmico también tendrá un interés propio como parte del proceso y si en estos documentos logramos una mínima calidad de imágen y sonido, estaríamos, en realidad, luego de un plazo de tiempo de trabajo, exhibiendo una pequeña filmografía más que una sola película.

**Exhibición activa del CsA. El NO-FIN.**

El tradicional Fin de la cinematografía, en cada Documento Fílmico lo hemos sustituído por un NO-FIN. Un simple guiño con la clara intención de marcar una indudable continuidad del proceso, que siempre está más vinculado con la vida que con el cine y donde tanto los Documentos como la Película Final, no son más que una interrupción, un corte más o menos arbitrario que en un momento determinado se elige realizar sobre el material total.

Para el caso de la exhibición de la película final dejamos también abierto el proceso en un NO-FIN , de tal manera que una exhibición determinada, o cualquier acontecimiento que suceda con el material editado, podría grabarse con intenciones de ser incluída en una nueva edición de la película.

Intentamos abrir las fronteras que se suelen poner a los films en cuanto a su deriva social ya que consideramos su peregrinaje por sitios y personas como parte de su temporalidad social y de su vida como representación.

**g. Apropiación colectiva de derechos, representación y beneficios**

Si es necesario, antes de comenzar la película se puede hacer un contrato de trabajo y producción donde las Personas del Film y el Dispositivo-Autor se comprometan a una serie de derechos y obligaciones, tanto técnicos, ideológicos, culturales y comerciales.

En él se establecerán con claridad y sintéticamente la situación de partida y se definirán los compromisos entre ambas partes.

Si la película cuenta con capital monetario de partida, ese dinero se utilizará para pagar trabajo. Todas las personas que participan tendrán una paga de acuerdo a su participación. El trabajo de

los realizadores y las personas del film es valorado en igualdad de importancia por hora o jornada de rodaje. El dinero puede llegar a ser utilizado para usos sociales que puedan estar vinculados con el rodaje.

Los derechos de autor, la representación de dicha película en actos públicos, eventos, festivales, contratos, etc., el dinero generado por la película, en caso de haberlo, serán todos gestionados por las Personas del Film y no por el Dispositivo-Autor.

El criterio principal de estas disposiciones es la transparencia para una conciencia crítica de todos los procesos que supone un film.

## 7. CsA: SOCIO-FICCIÓN REAL

Decimos que el CsA es una socio-ficción-real porque las personas del film, su sujeto social, recorren, interviniéndolos, los territorios del documental y la ficción durante el proceso de la película.

Aunque no creemos en diferenciación alguna entre documental y ficción, definimos muy breve y simplificadamente lo que entendemos de ambos conceptos, para poder explicar la manera en que el CsA los reformula.

**Ficción:** en términos generales consiste en la creación de un filmbajo cuatro tipos de invención del Dispositivo-Autor:

Primera invención. El Guión: como una creación literaria de personajes, escenarios, acciones y diálogos cuya función es determinar mínimamente el universo a construir y las acciones a desarrollar.

Segunda invención. La puesta en escena y la interpretación actoral: el escenario es creado o manipulado para la actuación.

Tercera invención. La interpretación, encarnación en actores y actrices de los personajes creados en el guión que es la que se grabará y de la que se obtendrá la mayor parte del material con el que se construirá el film.

Cuarta invención. El montaje: donde se construirá la propia escritura audiovisual de la película.

Obviamos definir todo el tipo de ficciones promocionales y postexhibicionales, que construyen otra realidad informativa y persuasiva propias de las prácticas del negocio del entretenimiento pero que deberían incluirse como parte fundamental de cualquier ficción. Las obviamos para no extendernos demasiado.

**Documental:** en el Documental nos encontramos con menos invenciones autorales.

El Guión puede no existir si se trabaja directamente en el momento de montaje sobre material grabado. Sabemos que cualquier propósito de rodaje previo, ya es una guionización pero entendemos que no se trata de un guión técnico que creará estrictamente la realidad a filmar.

En el documental, tanto la puesta en escena como la interpretación, están suprimidas ya que el escenario es el real, el que se encuentra allí (aunque siempre haya ciertas manipulaciones y reacciones posiblemente no naturales) pero los protagonistas son personas no actorales, personas reales ante la cámara.

El montaje será entonces un posible lugar de mayor invención dentro del proceso de un documental.

## El territorio de realismo del CsA.

El CsA recorrerá ambos territorios para recrearlos de una forma distinta.

**Recorrido documental.** La puesta en marcha del proceso tiene un carácter marcadamente documental al punto de que los Documentos Fílmicos que hemos definido son una pieza fundamental del proceso.

La cámara del CsA se pone en marcha en un terreno de realidad con el que ha llegado a un acuerdo y el Dispositivo-Autor registra permanentemente imágenes para la construcción del Documento Fílmico Nº1.

Podemos decir que esta etapa inicial es enteramente Documental ya que se crea una pieza fílmica que le será devuelta al sujeto social. La diferencia radica en que no hablamos del documental como fin en sí mismo, como representación que ya es, sino como un documento con intenciones narrativas de película pero que no es más que material ofrecido como herramienta de trabajo para las Personas del Film, de la que deberán apropiarse progresivamente.

**Momentos de Realismo en el CsA:** son los momentos de intervención apropiativa y creativa del sujeto social en la propia representación que se está construyendo. Las Personas del Film deben re-construir, modificar, sugerir, quitar, dejar y hacer todo tipo de operaciones en el Documento que el Dispositivo-Autor ha presentado. Y esta intervención social será así durante todo el proceso.

**Desaparición progresiva del Dispositivo-Autor.**

Los momentos de intervención de las Personas del Film se corresponden con los momentos en que el Dispositivo- Autor va desapareciendo progresivamente, porque sus Documentos son directamente de-construidos delante de sus ojos, con las opiniones de las Personas del Film y al comprometerse a cumplir las nuevas directrices y necesidades de representación que éstas han hecho sobre el material.

El próximo Documento Fílmico que deberá crear, junto a las nuevas grabaciones que deberá registrar siguiendo las indicaciones de las Personas del Film, lo llevarán a un Documento más alejado de sus intereses y gustos cinematográficos.

**Recorrido de la Ficción en el CsA.**

A partir de estos Documentos se abre a las Personas del Film el territorio de la ficción, de la posibilidad de simular realidad, inventarla, manipularla o imaginarla.

No hay límite en los referentes, el CsA no propone asuntos de realismo en el sentido convencional de similitud con la imagen o circunstancia real que percibimos de lo grabado. Abre el territorio de la ficción para que aparezca en el material cualquier cosa real o imaginada, siempre que tenga que ver con la vida y la realidad de las Personas del Film y siempre que estas hayan decidido vivirlas cinematográficamente.

**Elementos de ficción del CsA:**

**a) Construcción escénica de la realidad en lugar de la puesta en escena convencional.**

En lugar de la habitual puesta en escena cinematográfica, en el CsA no existirá ésta como tal sino que habrá una preparación de la situación, una adecuación del escenario natural para que pueda ser filmada. No inventamos la escena sino que proponemos otra instancia de intervención de las Personas Fílmicas para que se anticipen a la situación que se va a grabar, pensando con el Dis-

positivo-Autor sobre cual será la mejor manera de que sea registrado, reflexionando sobre el lugar, el modo de salir, desglosando anticipadamente los elementos a vivir para una mejor captura de la imagen y el sonido, etc.

**b) Persona cinematográfica y vivencia fílmica en lugar de personajes y actuación.**

El CsA no construye "**Personajes"** sino "**Personas" cinematográficas**.

El **personaje cinematográfico** es la encarnación de un personaje construido literariamente o de una persona que es o fue real y de la que se extractarán ciertas características para la construcción literaria, que un actor o actriz asumirá como propias para re-presentarlo.

El personaje cinematográfico  es una creación parcial cuyo trabajo e intencionalidad, son creados para un momento preciso: el tiempo de rodaje. Su vida "real" como personaje, dura lo que intermitentemente duren los planos que se ha tenido que hacer de él o ella encarnando al personaje. Luego, lo que perdura en el film es la suma de algunas de esas actuaciones, que ya no evolucionará como tal.

Si hablamos de un personaje de entidad simbólica suficiente, este pasará a funcionar como un dispositivo que irá ocupando una presencia en el universo simbólico de los espectadores.

En un personaje, no dejamos de tener, en lo referente a la vida como hecho cambiante, un cadáver. Una personalidad fílmica que solo podrá modificarse a través de otra película.

Se suele decir que tal o cual actor o actriz "encarnó el personaje de...". Lo encarnó exactamente durante el tiempo en que duraron los planos que tomaron de él. Luego, en los tiempos de no-rodaje, dicho actor o actriz era una persona distinta al personaje asumido.

El personaje, en la vida real, es siempre un muerto porque no sufre ninguna variación en el registro fílmico. Son los espectadores los que lo harán o no persistir en la memoria y podrán darle continuidad simbólica o encarnaciones sucesivas.

**La Persona Cinematográfica**.

La Persona Cinematográfica que define el CsA son las propias Personas del Film cuyas vidas  exceden el momento del rodaje, del registro, ya que son personas reales viviendo. Viven como tales antes, durante y después de la película.

La experiencia cinematográfica del CsA aparece para las Persona Fílmicas, en un momento determinado, específico y puntual de su vida.

Aquí el cadáver, en todo caso, es el propio cine, que se verá incapaz de abarcar la totalidad de la vida de dicha persona y solo captará un instante.

El CsA  se somete a ser un mero dispositivo de incidencia en un breve campo de experiencia de dichas personas.

Mientras en el Cine convencional, el dispositivo es el personaje a crear para que funcione dentro de una obra o haga funcionar dicha obra, en el CsA, el proceso fílmico es el que se vuelve minúsculo ante lo inabarcable de las personas viviendo.

De esta manera, el CsA se presenta a la Persona real, como una oportunidad de experimentación liberadora al ofrecerse y planificarse como material fílmico. El rodaje se convierte en un "espacio vacío de posibilidades" donde, desde la Realidad personal (individual y colectiva a la vez) pueden elegir sus comportamientos y diálogos.

Si dos Personas deciden besarse en el momento de rodaje del plano, la experiencia de ese beso excederá al plano y pasará a formar parte de sus vidas más allá del rodaje. Si deciden atracar un

banco deberán plantearse muchas cuestiones estratégicas para saber si desde su realidad podrían llegar a vivirlo cinematográficamente.

Por eso el CsA habla de **vivencia fílmica** y **no de actuación o representación** de un papel o un personaje en términos teatrales. Las Personas viven su vida para ser registradas. Ofrecen un momento de sus vidas a la cámara. Con ello viven la posibilidad de jugar más allá de su presente y modificar su carácter o experimentar actitudes que en la vida cotidiana no quieren, no pueden, o no se sienten capaces de hacer. Las escenas cobrarán la gravedad que tiene la vida, porque el cine les está ofreciendo la posibilidad de cambiar actitudes que traerán consecuencias fuera del de la experiencia fílmica y que excederán al momento de rodaje y de la propia película. El CsA les permite fantasear pero no con otros Personajes, sino con sus propias Personas .

Podemos definir tres tipos de **Vivencias Fílmicas:**

**Re-vivencia:** cuando lo que se vive para filmar es una situación ya vivida. Se re-vive, se vuelve a vivir tal como se vivió. Se re-construye buscando emotividad presente evocadora.

**Vivencia:** Cuando lo que se vive es lo que está sucediendo en ese momento y alguien lo está registrando. La captura habitual documental.

**Pre-vivencia:** cuando se planifica para anticipar una vivencia futura, con toda la posibilidad potencial de modificar reacciones conscientemente, de crear, ensayar, fantasear, desencadenar otras maneras de ser y vivir unos hechos. Se pre-vive una situación con el fin de hacerla posible para el film como ensayo para la vida. Lo que se graba es una situación posible que han elegido las Personas del Film.

**El tiempo del realismo del CsA. El sujeto social frente a su propia representación.**

Cuándo hablamos, antes, del tiempo de duración de una película hablamos de tres tiempos:

a. El tiempo de producción

b. El tiempo del film que se exhibirá

c. El tiempo de vida social de la película en su deriva social.

**a. El tiempo de producción del CsA** es un tiempo minado por lo social. Por un lado busca directamente una adaptación al tiempo vital de las personas del film y, por otro, lo utiliza para sus ciclos documentales de intervención en la representación.

En su escencia, el CsA buscará siempre enraizarse en largos procesos de vida.

Es importante rescatar que la devolución de las imágenes contiene una utilización del tiempo donde la vida registrada en un momento determinado, vuelve a aparecer en la línea del tiempo de las Personas del Film más adelante, para ser re-visionada y debatida otra vez. Volverán a encontrarse con sucesos, imágenes, voces, que ocurrieron en un momento determinado pero que vuelven a ser evocadas, revividas en la representación y por lo tanto vuelven a ser parte de sus vidas sobre las que deben pronunciarse.

**2. El tiempo de duración de la película** se va componiendo progresivamente a través de los Documentos Fílmicos y de la composición de la Película Final que se hará a partir de ellos.

Por lo tanto, tampoco esta película tiene por qué atenerse a los tiempos de duración habituales entre 1 o 2 horas del cine convencional, ya que esta normativa temporal responde a asuntos y concepciones que tienen que ver con el entretenimiento y el negocio.

Aunque pocos ejemplos en el cine, sabemos que hay films que llegan a más 5 o 9 horas de duración.

**3. En el tiempo de vida social**, dijimos, hablando del NO-FIN, que una película de CsA puede incluir cualquier acontecimiento realcionado con su deriva social e incluída como parte del film. Esto supone que una película de CsA nunca tiene por qué considerarse acabada ya que una circunstancia así supone una nueva edición de la misma.

## 8. 5 ACLARACIONES FINALES

**ACLARACIÓN 1 El campo de la experiencia:**

No es este escrito un manual con recetas. Hemos querido definir fundamentalmente conceptos y procedimientos para el trabajo cinematográfico con y desde la realidad. Esta, posiblemente, no permita siempre seguir un orden riguroso. Variará según las personas y su situaciones específicas. Así debe ser.  Lo escencial para un CsA es que siempre, sea cual sea el orden de realizarlo, las personas del film se apropien consciente, crítica y creativamente de cada cosa que ocurre en el proceso de realización. Eso es lo irrenunciable.

Una circunstancia concreta puede llevar,incluso, a un realizador o una realizadora a verse en la urgencia de grabar sólo, una secuencia o una gran parte del material de la película. Puede ser. La vida no es previsible y quizá, sin su registro de testigo, ese trozo de vida jamás se hubiera podido volver a ver ni oir. Pero si ese material quiere ser procesado como CsA, tendrá que ser ofrecido a las Personas del Film. Es ahí cuando comenzará el verdadero proceso sinautoral. Cuando las personas filmadas comiencen la apropiación de esas imágenes, el debate crítico de sus significados, tomen decisiones sobre su utilización, sobre los agregados que haya que producir, sobre lo que pueda complementarlo o decidan archivarlo sin más. El Dispositivo-Autor solo es dueño de unas imágenes producidas en un film de CsA cuando las Personas del Film referidas en ellas, se lo han otorgado por medio de un compromiso explícito o un documento cualquiera que así lo declare. Las imágenes son de quienes están representadas en ellas y de quienes las han producido responsable y críticamente.

**ACLARACIÓN 2 Diseminación de Unidades Productivas de CsA.**

Buscamos que cada experiencia de CsA, cada primer film sea el comienzo de una Unidad Productiva de Acción Cinematográfica que permanezca activa.

Es la apuesta por la duración y la continuidad de un ejercicio.

El CsA es una práctica que busca arraigarse en pesonas y grupos específicos para que en él se forme un grupo reducido de “nuevos realizadores”, que progresivamente perfeccionen con nuevas producciones, las técnicas y la madurez crítica de su primer film, y en definitiva de la práctica y la teoría del CsA.

Es una apuesta por la transmisión y democratización del conocimiento y el hacer cinematográfico.

El Dispositivo-Autor deberá procurar una desaparición directamente proporcional a la autogestión fílmica de las Personas del Film.

Es, por tanto, también, una práctica formativa que pretende transmitir a personas alejadas de la producción audiovisual los secretos del hacer cinematográfico.

**ACLARACIÓN 3 Práctica Sinautoral como responsabilidad de la autoría.**

El CsA plantea un camino de incidencia **autoral** por el camino de la **sinautoría**. No estamos en contra de los autores o autoras sino al contrario, les estimulamos como lo que son, una búsqueda y manifestación individual.

Lo que proponemos aquí es un camino específico a recorrer. La extensión de la responsabilidad autoral en el terreno de lo colectivo. Un camino de democratización de los saberes que realizadores, autoras y profesionales en general han adquirido, para ser encarnados en nuevas realidades que construirán sus propias caligrafías, sus propias narrativas, sus propias secuencias discursivas. Una experiencia que se abre frente a autores y autoras, al que le planteamos un camino de silencio activo, de escucha subversiva, en la que su autoridad presencial provoque la emergencia de creaciones diferentes a lo que son sus percepciones.

Ofrecemos al Arte el desafío de dejar su cátedra y sus guetos para ser impregnada, relanzada, reorientada, reencarnada por grupos de personas específicas en circunstancias poco o nada impregnadas de los saberes oficiales.

El Autor o la Autora debe seguir su camino individual pero creemos que debe, si la Realidad le interesa como material y fundamento de cambios y transformaciones, realizar e impulsar **procesos sinautorales**.

En este primer Manifiesto hemos tomado el Cine como referencia.

Cada disciplina es compleja. Creemos que el Cine y lo audio visual en general, han sido las prácticas más influyentes del siglo pasado y se presenta como el ejercicio con más potencial comunicador del siglo que ha comenzado.

Ojalá otros que estén por delante nuestro, en su camino, nos ofrezcan los posibles recorridos de un AsA (Arte sin Autor), que seguramente ignoramos.

**ACLARACIÓN 4 Cinealfabetización para la palabra-razonada.**

Hemos dicho que nos parece, por demás, lamentable la ausencia de práctica en la formación audiovisual de los sistemas oficiales de educación. Nos parece insuficiente que un profesorado formado en la era cultural de la palabra impresa inaugurada por la imprenta hace varios siglos atrás, siga instando a sus alumnos, inmersos en una cultura audiovisual avasallante y modeladora de sus vidas, a la lectoescritura como principal arma de construcción de su subjetividad y de su conciencia crítica.

Palabra escrita y razón, que excluye la percepción y la vida emocional-afectiva, la intuición creativa, la imaginación, la fantasía audiovisual, etc, como vehículos poderosos que llevan inevitablemente a ampliar los horizontes y los mecanismos formativos de esa palabra-razonada.

La propuesta del CsA es muy concreta: hacer en los centros de enseñanza pequeñas y constantes películas de CsA como ejercicio de aprendizaje progresivo de los códigos cinematográficos.

No importa la temática: al lado de una redacción sobre las vacaciones, o sobre una investigación de plantas o sobre conceptos referidos a la historia o las ciencias sociales, deberían producirse pequeñas obras fílmicas colectivas que abran la vía a la expresión audiovisual y cinematográfica.

Abrir los ojos y los oídos como canales de percepción auditiva y visual para provocar pensamientos críticos.

El cine es imágen y sonido, imagen y palabra. Apenas comenzó su andadura, utilizó la palabra escrita. Una vez apareció la sincronización con el sonido, las imágenes fílmicas se unieron para siempre con la palabra hablada.

Si el cine y el audiovisual en general la ha incluído siempre, como siempre ha incluído la literatura, el teatro, la música, la pintura, la cartelería, el dibujo, ¿por qué la educación oficial se empeña tanto en excluir al cine como práctica artísitica y camino de desarrollo de una conciencia crítica de las personas, quizá, la más crítica que se ha podido crear hasta el momento?.

**ACLARACIÓN 5 Exclusión e ideología**

Hemos planteado las bases de nuestro cinematógrafo particular. Un dispositivo, un procedimiento, una máquina que busca producir realidad cinematográfica partiendo de una realidad humana marginada por lo habitual-normal.

Pero ¿cómo se establece la línea entre excluidos e incluidos?. ¿Excluidos e incluidos de qué?

Podríamos tirarnos infinidad de páginas para contestar a esta pregunta pero apelamos al sentido común. Somos declaradamente anticapitalistas y trabajamos con la realidad, y elegimos de ella cualuier situación social que el Capitalismo va transformando, con su maquinaria, en residuos económicos, culturales y sociales.

Entiéndase como se entienda la "ideología" que defina a la exclusión, con este CsA buscamos una **cinematografía incluyente y subversiva**. Y es subversiva porque subvierte los dos componentes fundamentales de los procesos de producción cinematográficos dominantes: el sujeto cinematográfico y la forma de producción fílmica.

No buscamos sólo un proceso estético si no va acompañado con una declarada intención de "incluir" al mundo de la representación audiovisual total, visiones múltiples de la vida vapuleada y vejada en su existencia básica y de contribuir a transformarla. Pero no estamos reñidos con una profunda reflexión estética sobre el trabajo que hacemos. Como no estamos ajenos a la reflexión profunda con la Historia del Cine.

Solo creemos que un proceso cinematográfico debe poder incidir en las condiciones de la realidad con las que trabaja. Así estamos empeñados en vivirlo. No hemos dicho decirlo, hemos dicho vivirlo.

Será en la realidad y en la realización con personas en circunstancias concretas donde sabremos si estas palabras escritas habrán sido suficientes para que su materialización devenga en subversión por medios cinematográficos.